

IMÁGENES, FOTOGRAFÍA E IDENTIDAD DESDE LA LIRA POPULAR

Patricio Rodríguez-Plaza
Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile

La Lira Popular está fuertemente anclada a sus imágenes visuales, entre las cuales aparecen esporádicamente ciertas fotografías. Desde allí, el autor entrecruza tres dimensiones analíticas consecuencia del universo construido por esas imágenes: una reflexión acerca de la identidad, una lectura de los espacios y tiempos, tanto en la producción como en el uso de tal expresión y, finalmente, sus utilidades señoriales; todo ello, atravesado por una epistemología con respecto a lo popular.

The Popular Lira is strongly linked to its visual images, among which certain photographs appear from time to time. From this point, the author interconnects three analytical dimensions that are consequence of the universe those images built: a reflection about the identity, an interpretative reading of the spaces and times, as much in the production as in the use of such expression and, finally, its stately uses. All of these dimensions are crossed by an epistemology concerning the popular element.

INTRODUCCION

Este texto es parte de una investigación en curso, cuyo centro gravitacional es la imagen visual, las imaginерías y por extensión los imaginarios movilizados por la Lira Popular.¹ Por tanto los alcances y problemáticas relacionados con la fotografía deben entenderse como modulaciones de un todo mayor, sin perjuicio de la especificidad de la imagen fotográfica.² En rigor se trata de una reflexión, que a su vez forma parte de una exploración más amplia que intenta "hacer memoria de identidad, como cuando necesitamos recuperar un objeto doméstico provisoriamente desaparecido, pero también como propuesta y construcción de una memoria colectiva posible, como bitácora de un regreso", teniendo delante las distintas manifestaciones expresivas realizadas en el Chile del siglo



XX. Ello con el objetivo de decantar algo así como un perfil estético y antropológico del ser chileno a partir de sus creaciones artísticas.³

En un nivel más preciso se busca rastrear e imaginar lo ocurrido con la Lira Popular, tanto en el contexto que le ha sido propio, como con las manipulaciones eruditas de que ha sido objeto. Habría aquí, entonces, dos puntos nodales de apoyo que debido al carácter y a la historia de tal manifestación serán transversal y continuamente desenfo-

cados, para escudriñar más cabalmente en su significación.⁴ El punto de partida es la década del 30 del siglo XX, hacia la cual la Lira Popular, que ya ha vivido sus años de mayor consumo a través de una materialidad tipográfica e icónico-plástica, es capaz de atrapar

LA IDENTIDAD DESDE LAS IMAGENES

desde lo popular, ciertos aspectos de una cultura masiva que se consolida por ese tiempo. Así es como aparecen por ese periodo relatos de ídolos tales como equipos de fútbol, boxeadores y figuras del cine, y en donde lo más “nuevo” es sin duda la imagen fotográfica en cuanto obturación de posibilidades, tanto receptivas como productivas de significado.⁵ En esta perspectiva este soporte insiste y expande unos signos plásticos y un sentido matérico que paradójicamente acrecienta numéricamente lo privado: lectura-percepción individual, llevada a un número multiplicado e indiferenciado de lo público-masivo. De este modo, las imágenes y las masas son el apoyo y la fundamentación de unas producciones y unas costumbres perceptuales que juegan dialógicamente con la oralidad y la visualidad, teniendo como centro operativo al mundo urbano.

En efecto, es la ciudad la que funciona aquí menos como motivo que como una estructura significativa que reafirma los ejes comunicativos y mediáticos que la sostienen, y que al sostenerla la remarcan y prolongan. De esto, resulta que la ciudad en tanto construcción identitaria fundante de la cultura chilena y por extensión latinoamericana, se convierte paulatinamente en una ciudad masificada, la cual contiene desde ya los principios de la ciudad comunicacional.⁶

En cuanto al otro punto nodal, la investigación busca pesquisar en las características, los sentidos y las configuraciones identitarias que adquiere la Lira Popular al entrar al campo de una cultura ilustrada. Como se sabe, la Lira es recuperada, leída y revalorada por otros aparatos culturales, lanzándola, de este modo, a unas “anomalías” temporales, desde donde es utilizada para unos fines distantes de sus sentidos originarios.

De todos modos las fechas son aleatorias, debido a la naturaleza del objeto en cuestión y comparecen, luego, menos como fijación datada que como necesidad analítica. Una necesidad acompañada a la necesaria exploración de las ligaduras, entre la Lira Popular misma y su edificación en cuanto sujeto de análisis.

Imágenes, Fotografía e Identidad serán aquí esbozos, apuntes, excusas para hablar de los remolinos de papel que pueden construirse con algunos de los trozos de tales conceptualizaciones y fenómenos.

Quizás al lector le parecerá que este texto no debería presentarse en un número de revista, dedicado a la fotografía. Como justificativo a tal observación puedo decir, simplemente, que ha sido por el descubrimiento de la eventual aparición de fotografías en la Lira Popular que ha crecido mi interés por el estudio de sus imágenes. Y porque además, en no pocas ocasiones, la especificidad de la fotografía es comprensible en el entramado que teje con sus alteridades inmediatas. Me refiero a las imágenes visuales, a la iconicidad propiamente tal, ya que no a los textos u otros signos con los que, de todos modos, la imagen visual ha mantenido una relación complementaria.

Cuestión obligada con la que no sólo se pregunta —y nosotros con ella— qué es —en términos de algo dado—, sino también qué quiere ser, ya que la identidad, como nos lo ha recordado Habermas, es simultáneamente un proyecto.⁷

“Lo popular, siempre que el pueblo ya no lo entienda,
siempre que lo hayan anticuado los años,
logra la veneración de los eruditos y permite polémicas y glosarios”.

Jorge Luis Borges, *La historia del Tango*.

La reflexión de Borges sirve no sólo para ironizar con respecto a un trabajo que como éste pretende adueñarse de un saber, de una práctica y de un imaginario, que de algún modo ya no existe, sino también con respecto a la necesaria distancia que debe poseer todo detenimiento investigativo, que de alguna manera no es más que interpretación. Sabemos de sobra que lo que se hace con el pasado (quizá también con el presente) es re-construirlo, re-afirmarlo, trayendo y ex-trayendo unas categorías, que más que certezas resultan ser a veces alucinaciones colectivas, que no solamente imprimen allí unas obsesiones y hábitos-otros, sino que por ese mismo concepto, dicen mucho de unas marcas de identidad que dialécticamente se han construido con ese pasado. El ensayo, por ejemplo, es una muestra de las distintas imágenes que la élite ilustrada se ha hecho de Chile, y que, de una u otra manera, ha impregnado las percepciones del país tiene de sí mismo. Ello debido, entre otras muchas cosas, a los aparatos educativos y culturales que arman y a través de los cuales transitan estas codificaciones teóricas y escriturales.⁸

Esto que resulta más o menos evidente en el ámbito de los textos, de los objetos y de las fuentes materiales, es especialmente cierto en el terreno de la visualidad. Ya que no sólo estamos aquí frente a documentos escritos u objetuales con los cuales se dialoga desde otro tiempo, sino frente a imágenes de cuya densidad significativa ha desaparecido la mirada, en cuya complicidad fueron éstas producidas creativamente. Lo que existe, entonces, desde otra época, es una especie de ilusión háptica cuya constatación resulta imperativa, para, desde allí, proclamar un desplazamiento interpretativo.⁹

Pero esta interpretación no es simplemente especulativa (en el sentido peyorativo que suele tener dicha acepción), sino que se encuentra anclada a hechos contundentes, no tanto de quienes previeron el atesoramiento de la Lira, sino más bien de quienes la olvidaron. Fueron sus usuarios quienes paulatinamente cambiaron sus hábitos perceptivos y culturales, quienes desplazaron sus maneras y manías auditivas, lectoras y visuales hacia otros soportes, quienes han terminado por entregarnos la verdadera dimensión que ha tenido la Lira. La periodicidad, que estuvo de algún modo en la base sustantiva de la Lira, ha sido la que ha terminado por indicarnos lo fundamental que fue en cuanto hecho estético total,¹⁰ en donde comunicación, experiencia y sentido armaron una formalización de un material multifacético.

Una periodicidad móvil o expansiva, ya que la aparición de la Lira se acopla a unos recorridos temporales (un ejemplar podía ser

leído o consumido perceptualmente en un transcurso de tiempo variable) y espaciales (de la ciudad al campo y de éste a la ciudad, muchas veces en tren). Presumiblemente los usuarios fueron campesinos, peones, gañanes, artesanos, inquilinos y población periférica o bajo pueblo, cuya inestabilidad marcaba una de las pautas de su constitución en cuanto tal.¹¹ De allí que parte de lo esencial de este soporte, esté configurado por aquella expansividad que lo coloca dentro de ejes por los cuales transcurre, se desarrolla, terminando por agotarse.¹²

La Lira Popular fue una manufacturación de tránsito entre una cultura campesina, rural, eminentemente auditiva, oral y mágico-visual y otra urbana, laica y masificada. Pero más que eso, la Lira se fue haciendo entre esos dos mundos, creando campos de pertenencia intercambiables, deconstruyendo supuestas esencialidades y tironeando diseminaciones de amplitud modulada. La modernidad latinoamericana muestra, así, uno de los tantos signos gráficos de sus destiempos y aceleraciones sincopadas. De un lado una escritura y una visualidad anclada a las tradiciones más alejadas de la industrialización cultural; por otro, la actualización de las serialidades, del voceo y de las resemantizaciones virtuales de los tiempos que inauguran el paseo, el ocio, la desocupación y la cotidianidad urbana, alumbrada por la electrificación pública y aupada por el tranvía interbarrial.¹³

Ahora bien, por el carácter textual que ocupan los dos tercios de las superficies de los pliegos y porque además las élites suelen reconocerse en la escritura, la Lira ha sido abordada, preferentemente, en su condición literaria; o mejor en su poeticidad, lo cual no deja de ser un esfuerzo que oblitera las dimensiones excedentes de dicho carácter, así como las áreas que la complementan. En este sentido se puede decir con Gérard Genette, que lo que ha existido, en términos gruesos, es una teorización constitutivista de esta textualidad, la que en realidad ha sido, como el mismo autor lo plantearía, una teorización condicionalista que no se ha asumido como tal.¹⁴

Pero la obliteración más dura ha sido con respecto a la imagen, la que no ha merecido más que comentarios o alcances menores, casi siempre referidos a las xilografías y a lo que podría llamarse (siempre en la idea de Genette), una artísticidad constitutiva, ligándola, por ese concepto, a la idea moderna de arte. Razón por la cual estas imágenes, así como el resto de las ilustraciones, de las iconicidades y obviamente de las fotografías, han pasado a formar parte de ciertos oscuros objetos imaginativos.

Las imágenes xilográficas han sido por lo común mostradas, exhibidas, anotadas como una señal importante de creatividad ingenua y popular. Pero dicha exhibición no ha indagado lo suficiente en su significación, ni tampoco en la aparición de aquellas otras imágenes que no han sido fabricadas directamente por los anónimos autores que se le supone. Me refiero a las imágenes tomadas, alcanzadas, reeditadas en el soporte Lira.

Como se sabe hubo todo tipo de libros, de estampas, de clisé fotográficos que sirvieron a los fines ilustrativos planteados por la

Lira (y cuyos orígenes son de muy difícil rastreo), cuya mención, cuando ha existido, ha sido teóricamente marginal.

Quizás en parte ello se deba al deseo que ha hecho del autor y de la originalidad la única legitimación posible de lo artístico. Asunto que como he adelantado habla menos de la Lira que de las capitalizaciones cultas de la que ha sido objeto.

De lo que se trata, luego, es de realzar aquel banco de estampas gráficas, sin el cual la literatura de cordel no hubiese adquirido la presencia dentro de los sectores entre los que existió. Las imágenes fueron muchas veces autónomas, no sólo porque muchas de ellas se desmarcaban de las alusiones, de las historias y de los hechos que se narraba en las décimas, sino también por el iletrismo abundante de sus consumidores. Presumiblemente las imágenes reactualizaban anécdotas e historias, pero también es dable pensar que sus evocaciones eran producciones contundentes de imaginarios que sólo con la imagen visual adquirirían la tenacidad necesaria para instalarse en aquella zona. Es cierto que la Lira Popular fue escrita para ser leída en alta voz y por ese concepto su dinamización de oralidad, de la cual es, en alguna medida, su resultado. Pero también se puede activar la hipótesis de su llegada directa y profunda a las descodificaciones visuales de muchos de sus usuarios.

Si entendemos lo de la Lira en su sentido clásico de instrumento musical utilizado por los antiguos, o en sus significaciones más comunes de genio poético, de inspiración y producción poética, o simplemente como colección de versos, no podemos olvidar que todo esto se arraiga igualmente en un territorio de visualidades. La Lira Popular ha sido una obra para leer y escuchar, pero sobre todo, para ver, observar y manipular virtualmente unos episodios intrahistóricos, míticos, sensacionalistas y trascendentes.

Pero este ámbito del uso de la Lira, en tanto hito significativo susceptible de investigación, y en correspondencia con la frase de Borges, debería estar acompañado (como se ha sugerido) por una mirada hacia las utilidades señoriales de este fenómeno. Evidentemente no se me escapa el hecho que esta misma investigación presupone y afirma esta constatación. Lo cual verifica que la Lira es una expresión híbrida y plural¹⁵ no sólo por su origen productivo, receptivo o por las canalizaciones en las que alcanzó y cumplió sus fines originarios, sino también por las temporalidades que la han desfasado y sobre las cuales marcó una de sus improntas de validez fronteriza. Casi todo lo que sabemos de la Lira se debe menos a las utilidades para las cuales fue construida que a las señas que hemos armado, inventado y estructurado desde una otra espacialidad temporal. Casi todo lo que se conoce de la Lira está evidentemente fundado en fuentes, en datos, en imágenes que vemos, pero de las cuales nos hemos hecho una idea transplantada, enrollada, por lo mismo, en identidades vicarias.

La identidad, la búsqueda de la identidad, la construcción de la identidad es, entonces, de algún modo, también una creación intelectual nacida al alero de ciertas corrientes de pensamiento para quienes

esta temática les ha servido, tanto de energía epistemológica, como de validación disciplinaria. Asimismo estas son nociones que envuelven unas prácticas y unas sensaciones de una cultura que ha jugado más allá de dichas corrientes y que le sirven a estas de fundamentación.

De este modo, la Lira Popular puede presentarse no sólo como un objeto dueño de su propia lógica sociocultural, sino inclusive (y de forma nada despreciable) como un objeto de conocimiento construido, entre otras cosas, para mostrar y definir una identidad, cuyos ejes constitutivos, estarían dados por lo popular, lo masivo y por una intelligentsia que recrea, inventa y descubre dicha dimensión dual. A veces omitiendo alguno de esos polos, otras veces desentendiéndose de tales invenciones y descubrimientos.

¿Pero por qué reeditar tal problemática en el marco de un estudio de la Lira Popular? Simplemente porque la Lira puede prestarse como pocas expresiones, para ejercer sobre ella un estrujamiento con respecto a un momento cultural que funciona como una intersección de representaciones, tanto convergentes como divergentes en relación a sí misma o con respecto a las otras con las cuales plantea su existencia.

Hablar de identidad referida a patrones imaginarios soportados por estos ejes estéticos es referirse, entonces, a situaciones focalizadas de fantasías, a alcances que redescubren la noción *aisthesis* tanto en su sentido etimológico, como en su sentido moderno.

Identidad rima aquí, entonces, con sensibilidad destapando ambos términos una serie de ideas, signos y planteamientos intelectuales que van designando, cada vez, sus propias afirmaciones. En consecuencia, identidad como la expresada e inferida en las imágenes visuales de la Lira, se ensambla con marginalidad, escasez, menosprecio y dependencia. Pero también resuena en estos "cánticos" una valoración y revaloración, resultado de usos y miradas exteriores, todo esto sin dejar de lado la intercambiabilidad de todos estos conceptos.

En efecto, existe en esto una dialéctica -manifestada en esta dualidad- que expresa unas maneras de ser y unos modos de plantear y desarrollar las economías lingüísticas o los hábitos perceptivos de unos grupos, de unas orientaciones sexuales, de unas filiaciones sociales. Sin estas especificaciones, la identidad no existe más que como una idea vaciada de sentido.

La identidad es, luego, y como he venido exponiendo, una cuestión plural (en sus unidades de interpenetración) y polivalente (en su disparidad de usos posibles) que adquiere distintas sinuosidades al fijarse, o mejor, al estar constituida por razones de peso que una sociedad incuba en su interior. Ser mujer, hombre, niño u homosexual, incluso pertenecer a un grupo determinado, se encuentra íntima e irremediabilmente ligado a las condiciones económicas, al mercado de los intercambios simbólicos o sociales que van precisando aquellas condiciones. De forma que de la persona humana no sólo se desprende alguno de sus rasgos biológicos culturizados, sino que dichos rasgos transitan por las contracciones ejercidas por marginaciones, centralidades, mezquindades o abundancias, reproducidas mil veces, por determinismos estructurales de la sociedad en la que existen.

Así como Bourdieu ha dicho que la juventud no es más que una palabra, en cuanto que la edad es un dato biológico socialmente manipulado y manipulable... (y por ende) una construcción social¹⁶ podría indicarse que identidad -en singular y sustantivo- no es más que una noción que debe ser entendida en un complejo de sonoridades. A veces estas pueden ser armónicas, pero también, y quizá muchas otras, antagónicas, conflictivas; y no pocas otras, negociadoras, seduciéndose y siendo seducidas por sus propias contradicciones o sus antagonismos.

En este sentido la identidad responde, dentro del ámbito que nos ocupa y quizás como en ninguna otra dimensión cultural, al concepto de trabajabilidad de cada una de sus posibilidades. Es decir, a una construcción de pertenencia segmentada, desde herramientas equipamientos y accesorios artesanales y simbólicos propios (arraigados nacionalmente) e impropios (en relación de una persistencia global y massmediática). Todo ello llevado a cabo por técnicas y procedimientos que ensamblan y entarugan, dislocando muchas veces, unas acomodaciones o imposiciones sociales, grupales e individuales.

La Lira Popular, sus estampas y sus fotografías nos señalan un universo tironeado por algunos de estos rastreos. Y ello no sólo, por el diseño gráfico mismo de la Lira, sino preferentemente por las categorías, los modos y las variaciones culturales que tienen en ella, no exclusivamente una de sus causas terminales, sino más bien uno de sus efectos y momentos.

Ahora bien, reconocer y formular esta dualidad dialéctica, echando mano al concepto de trabajabilidad, está suponiendo una tirantez latente que no puede no gravitar en los métodos o en las proposiciones teóricas que se ocupan de estos asuntos. Dicha tirantez es capaz de reconocerse en la pregunta que Jean-Marie Benoist se ha hecho con respecto a las condiciones que debe cumplir toda antropología (toda disciplina estética, podría yo agregar), que reconociendo legítimamente la diversidad de las culturas y buscando allí las invariantes estructurales que permiten leerlas, sería capaz de escapar al riesgo etnocéntrico de reinscribir en la inmutabilidad tautológica de una naturaleza humana idéntica a sí misma y compuesta de universos sustancialistas.¹⁷

Así, la Lira Popular y las manifestaciones artístico-culturales serían capaces de dibujar parte de un perfil estético y antropológico del ser chileno, a condición de examinarlas en una expansividad nueva-mente doble. Primero, al interior de las manifestaciones con las cuales marca su destino, consideradas en su trilogía indisoluble de producciones materiales, canales de transmisión y recepciones. Comprender un hecho estético total supone siempre completar su aparición objetiva con las ideas y los mundos que lo atraviesan y que pueden muchas veces permitir o determinar aleatoriamente esta aparición. ¿Cómo se construye la Lira?, ¿en quiénes recae su producción?, ¿quiénes la utilizan, sea como material comunicativo, imaginario o como objeto de estudio? y ¿quiénes la ignoran? son preguntas, en definitiva, que ayudan a entender y extender su sentido. Y en segundo

lugar, en su relación con las otras tantas y también insoslayables magnitudes culturales, entre las cuales se encuentra la cultura especializada, que es la que en parte importante nos la ha mostrado.

Entonces, decir *identidad* es abrir el concepto a una operatividad y a una multiplicidad de significados por razones no exclusivamente semánticas o epistemológicas, sino también por el carácter fluctuante y cambiante del contexto en el que está obligado a moverse. Lo cual menos que excluir, incluye el trajín de transitividad de tal conceptualización, llevándola a un cierto nominalismo, que de cuando en vez la desencaja de la universalidad que a veces suele adherírsele.

En esta línea, hablar de *identidad* es hacerse cargo, tanto de las apropiaciones y transformaciones, como de los esquivamientos performativos de las gentes. ¿Qué es lo propio? se ha preguntado alguna vez Jesús Martín-Barbero, para desde allí seguir interrogándose afirmativamente: ¿lo propio es lo que nosotros producimos, o lo propio es aquello que, venga de donde venga, viene a formar parte de nuestra vida, de lo bueno y de lo malo, de lo más lindo y de lo más feo?¹⁸

En fin, preguntarse por la *identidad* a estas alturas ¿no será más que un ejercicio repetido, producto de intelectuales trasnochados? Puede ser... en el entendido que dicha pregunta-aseveración debería hacerse extensiva a muchas otras producciones intelectuales, que desentendiéndose de sus "eternos retornos", creen avanzar exclusivamente por aceleraciones regulares.

MANUFACTURA POLIGRÁFICA

El hecho mismo de la *Lira*, esto es, su presencia fenoménica se ha armado, cada vez, en el cruce y en el ajeteo de tres pivotes constitutivos, según los cuales pueden desenvolverse algunos atisbos de la trabajabilidad antes señalada. Uno en relación a unas matrices simbólico-dramáticas,¹⁹ que serían propias de la cultura en la cual se movió la *Lira* popular; un segundo en relación al taller y a todo lo que él se asocia, en cuanto espacio de enmarañamientos y producciones de sentido y finalmente un tercero vinculado a los asuntos iconográficos: xilografías, litografías, fotografías y todo tipo de reproducciones gráficas.

Dichos pivotes son los que permiten hablar de *manufactura* en el antiguo y tradicional sentido de hecho a la mano, de factura inscrita en la vastedad cotidiana de la herramienta humana y física más evidente. Y al mismo tiempo de *poligrafía*, debido a la condición multiforme de modos (claros, secretos o extraordinarios) que tiene la *Lira* de exponer sus escribanías visuales.

Por esto último y, teniendo en cuenta principalmente las iconografías sería factible hablar de "imágenes de cordel". Son ellas las que cuelgan, se muestran y comparecen en la plaza pública, quizás más que los textos ya que éstos no necesitan la presentación visual al estar anclados a su desciframiento lecto-escritor. En cambio las imágenes se exponen, deben visualizarse, tanto en el hecho de poder verse en sentido literal, como en el de imaginar con rasgos visibles algo que no se tiene inmediatamente a la vista. Existiría en el mundo

popular un *atravesamiento*, luego, de matrices simbólicas conectadas, como sabemos, a sensibilidades e imaginarios alimentados por diversas redes que atan este mundo a la realidad. O mejor, que es a través de esas redes que el mundo es entendido y expresado en estos peculiares modos. Este es una *mixtura* de religiosidad, risa, llanto, oscurantismo, juego, muerte, vida y magia; todo lo cual produce una *estetización* abrasadora que termina por crear y significar unas *identidades* conflictuales. Se destaca aquí el aspecto mágico en el sentido que le ha dado Geo Widengren en cuanto que la persona humana se concibe a sí misma como dotada de poder y de control capaz de transtocar los límites que le impone el espacio y el tiempo.²⁰ Habría en esto, evidentemente, un aspecto laico que estaría unido a la modernidad como vigor, deseo y posibilidades del cambio histórico, el que se suma a las fuerzas pre, para o postmodernas presentes en la cultura que se está tratando.

Ello es evidente especialmente en las xilografías, que en importante porcentaje se dedican a una "tragedia". Y esto no es un detalle menor, simplemente como unas cuantas imágenes de aparición esporádica, de relleno para con los cuadrantes de los pliegos, sino que una *reiteración* constitutiva de la *Lira*.²¹ La búsqueda premeditada del *sensacionalismo*, de lo escabroso, del impacto de hechos extraños y sin embargo bastante corrientes en la vida de las personas, van constituyendo un punto de inflexión sobresaliente en esta retórica visual.

El suicidio, el asesinato, el incesto, el engaño, las penas de amor, las relaciones homosexuales o las apariciones y hasta la pedofilia, van conformando golpes que extraen de los espectadores sus propias miedos y deleites con respecto a unas sensibilidades que desmarcan las habituales reprobaciones culturalistas, que suelen caer sobre estos hechos. Interdicciones que desde la mentalidad ilustrada pretenden conjurar las náuseas que generan dichas enunciaciones. Espantoso suceso; el hijo que se casó con la madre por equivocación (Col. Lenz), El cura que se robó una niña. Para vivir más tranquilo por el amor de Dios (Col. Lenz); La niña vestida de hombre i que se casó con otra niña en Illapel (Col. Á. de Ávila). Esto no significa que el mundo popular apruebe tales asuntos. Sólo que tal reprobación está ligada a su aparición visual y al cautivamiento que se demuestra, en general, cuando la confusión es capaz de trastocar las normalidades, percibidas como políticamente correctas y aceptables.

En este sentido puede recordarse que la *sensibilidad* no es una cuestión optativa o facultativa.²² Esta es simplemente un funcionamiento cultural automatizado por las variantes antropológicas y dinamizada por la exposición de referencias "oscuras" a lo no dicho... a los fantasmas que nutren los estados latentes de las mayorías.

¿Sólo de las mayorías? Por supuesto que no, sólo que en ellas suele hacerse consciente la *inconsciencia* de su funcionamiento. La naturalidad de estas opciones, el horror por lo no existente, la constatación de estas "arrealidades"²³ van marcando y estructurando estos mundos mixtos. Puede ser que, tanto el productor fabricante como el

productor simbólico de tales expresiones quiera imitar un modelo (natural o sobrenatural) y que, ya sea por insuficiencias técnicas en el saber hacer (en las habilidades o destrezas) o porque tal modelo escape por esencia a los medios sensibles de representación sólo puedan aquellos significar.²⁴ Esta significación, de más decirlo, es potencialmente extensiva, abarcadora y penetrante. De forma que las matrices simbólico-dramáticas pueden ser vistas como elementos generadores de tales fuerzas, sin por ello mostrar obligatoriamente un objeto-imagen realizado en términos clásicos o académicos.

Ahora bien, la fotografía reduce aparentemente estas mimesis de referencialidad instrospectiva, volviéndose, quizás y de manera muy discutible, menos creativa, pero no menos espectacular. Es cierto que dejan de aparecer los seres fantásticos y engullidores, las imágenes repetitivas de asuntos escuchados o inventados por los rumores, mas no por eso la elección de la fotografía se deja seducir por cualquier pedazo de realidad. Tampoco ello significa, obligatoriamente, un adelgazamiento simbólico a nivel de las mediaciones. Es posible conjeturar que la exposición a tales signos analógicos se encuentra alimentada por visiones interiores que modifican, de manera quizás ostensible, dichos signos, convirtiéndolos en alegorías: de la fiesta, de la muerte o de los hitos que remarcen las propiedades o impropiedades de la ciudad. En este sentido las mediaciones, en correspondencia con las identidades, pueden explayar, reactualizar o simplemente producir imágenes imaginarias (valga la redundancia), las que tendrían en el soporte no más que uno de los ramales que van conformando la itinerancia de la comunicación y la retroalimentación creativa.

Dos son los autores que han atraído la atención con respecto al desplazamiento que deberían producir los estudios en América Latina para captar las necesidades y las construcciones simbólicas de las mayorías: Hernán Vidal y Jesús Martín-Barbero.²⁵ El primero ha dicho que “corresponde a la historiografía estética el estudio de la conformación de sensibilidades aptas para crear condiciones ideológicas favorables para el despojo y la violación de los derechos humanos y, de mayor importancia aún, la conformación de sensibilidades que superen tales despojos y violaciones”.²⁶ Martín-Barbero, por su parte, ha tematizado el mapa nocturno para explorar los nuevos campos culturales: “un mapa para indagar no otras cosas, sino la dominación, la producción y el trabajo, pero desde el otro lado: el de las brechas, el consumo y el placer. Un mapa no para la fuga, sino para el reconocimiento de la situación desde las mediaciones y los sujetos”.²⁷

En esta línea reflexiva, entonces, las narraciones, las descripciones y las escenificaciones serían concebidas como partes, no ya de una convencional definición de la imagen de un objeto, sino de la imagen del trabajo de producción de la imagen y que estaría dado por su lectura-interpretación. Esto desplaza una vez más la productividad activante de la invención, desde el foco de la superficie al de la mirada.²⁸ Potenciando, evidentemente, la especificidad de la imagen visual.

Dicha especificidad está, como he venido aludiendo, en el aspecto de cuasirrealidad que se le atribuye en un momento determinado a esta imagen, sobre todo en el mundo popular en el que se le percibe, se le usa y se le consume. Pienso que allí, como en ninguna otra parte, se anula la imagen como copia, perdiéndose la consciencia de que ella no es la cosa, producto del apoyo, por parte del espíritu, sobre las condiciones objetivas de percepción, y haciendo como si tales condiciones no fuesen realizadas, para crear un “objeto mental”. “El estatuto psíquico del objeto mental suscitado por el ícono es fundamentalmente ambiguo: como alucinación de un ser real en lugar de la pura y simple percepción de una imagen, el ícono se emparenta con la imagen mental; pero ya que la imagen concreta es el soporte de esta alucinación, el acto mental de la iconicidad se emparenta también con la construcción de un percepto. El percepto es un objeto mental producido en interacción con lo real; la imagen mental es un objeto mental producido en ausencia de lo real. La iconicidad (luego) recurre a los dos, flota entre los dos...”.²⁹

Esto último nos retrotrae a la conceptualización de hecho estético total, por trabajar y producir fronteras elásticas entre lo que se ve y las historias creadas y guardadas en las in-consciencias de unas mayorías que suelen cegar las luces que comienzan a iluminar la ciudad por medio de la modernización.

Pero plantearse un hecho estético total, considerando la tridimensionalidad constitutiva que lo estructura, no significa omitir una modulación específica con respecto, por ejemplo, al espacio de la producción del taller.

El taller, la imprenta, es un lugar de realizaciones, no sólo de manufacturas objetuales, sino más bien un área en donde lo poético adquiere un espesor importante al ser entendido como matriz configuradora de mensajes múltiples. Este codifica maniobras existentes en el ámbito social. Dichas maniobras trabajan lo mítico, lo matérico, las oralidades y especialmente las visualidades dispersas entre las ondulaciones de lo cultural. De forma que el taller no es simplemente un espacio terminal de sentidos precodificados o ideas prearmadas, que encuentran allí su materialización textual o visual, sino un espacio de organización semántico-imaginal. Esto lo consiente el carácter compositivo del taller, en cuanto allí se construye, se arma y se planea la Lira.

Quizás los términos que mejor se avienen con el devenir del taller sean el de diseño y montaje. La Lira se diseña y se monta en cuanto amalgama, desplaza y despilfara asuntos que hallan en el soporte papel sólo uno de los momentos de significación socio-cultural. El papel, el pliego y la ulterior diseminación múltiple en las hojas sueltas, son un signo de composición llenado, adherido, purgado por la tinta y por las prensas. Es verdad que allí se trabaja a partir de tipos y marcas móviles, pero ello mismo significa proyectar, resolver problemas, adecuar masas y volúmenes visuales. En el taller se va produciendo montaje en el que los mismos elementos deben lograr los máximos resultados visuales y económicos, y esto a pesar del contexto de precariedad en el que se ha movido este trabajo.

"El lenguaje es un castellano relativamente correcto, cuanto esté al alcance de los autores o lo enderecen los correctores de las imprentas".³⁰ La cita de Lenz nos indica, aunque más no sea tentativamente, el papel productor de las imprentas. Productor en una doble acepción: porque allí se fabrica materialmente la Lira (y todo tipo de impresiones) dotándola de su carácter tangible, sin el cual nada tiene mucho sentido; e igualmente porque allí se corrige, se arrima alguna idea original o simplemente se hace desaparecer algún indicio que se pensó natural y atingente, el que una vez puesto sobre los mesones y dentro de las máquinas, dejó de funcionar con las conveniencias esperadas.

De todo esto se desprende la pervivencia del concepto latino de ars, concebido en esa tradición como sinónimo de destreza, de manualidad, de habilidad. Pero también aparece aquí el asunto moderno del arte y posteriormente el de bellas artes. Aunque lo que importa a nivel de la confección de todo el andamiaje ya descrito es menos esta moderna concepción de lo artístico que el savoir-faire presente en la manipulación compositiva, que desde las matrices de madera, los libros devocionales, los almanaques y los tacos de clisés fotográficos, materializan imágenes ya publicadas, al tiempo que mecanizan las creaciones del grabado.

El taller, si se permite la expresión, es el lugar en donde se retoma, luego, la idea medieval de mecanicidad para, desde allí, lanzarla a una modernidad que vislumbra la idea de creación y percepción de interés individual. Asunto buscado afanosamente por los estudios literarios que se han regocijado al ubicar autores literarios, pero que en el terreno de la imagen visual aparece frecuentemente perdido.

Fenómeno que no altera los vericuetos que suele presentar la modernidad, sino que reafirma las diferencias de sus señales. Lo anónimo, el olvido o simplemente la ausencia de autoría, no perturba la rapidez de su reconocimiento virtual, sino que demuestra los ajetreos a los que puede ser llevado un fenómeno que efectivamente circula en su carácter de uso y de consumo. Cuestión que lejos de lamentarse debería permitir asumir un asunto rico en significaciones, por medio del anonimato que supone.

Sin perjuicio de esta idea holística del taller se destaca la xilografía como un objeto hecho adrede para el soporte Lira Popular.³¹ Al parecer, entonces, los grabadores utilizaron la verdadera naturaleza del grabado, en cuanto éstos no son artistas dibujantes que lo empleen como procedimiento para reproducir un dibujo u otra imagen cualquiera. El trabajo directo del taco sumado a la manera rudimentaria con la que se hace, impide instrumentalizarlo.

La instrumentalización, como se ha visto, es otra, y por lo mismo deja intactas las posibilidades expresivas de la xilografía. Lo cual no significa impulsar esta técnica hacia una desmesura, en términos de detalles, arabescos o sinuosidades lineales. La xilografía mantiene en la Lira una austeridad categórica, en cuanto los elementos visuales son rotundos timbres o sellos gráficos llenos, planos y uniformes. Se trata de materializar referencias a lo cotidiano, generalmente como

espacio cerrado o abierto sin intimidad, pero de una gran carga de lo público. Es el bar, la plaza, la calle, la fiesta, la guerra, la cárcel, el pesebre, los temas convocados en esta ilustratividad, pero casi nunca la alcoba ni el baño, aunque se hable y se sugieran muchos asuntos que tienen que ver con esos lugares.

En cuanto al grabado en metal y la litografía estas son mucho más maleables, prestándose mejor a la reproducción referencial. Obviamente tales grabados no cuentan en la Lira con una matriz, sino que se trata de la reproducción de una reproducción. Lo que significa que las planchas se reciclan al ser limpiadas y reembadurnadas para volver a funcionar en un estampado extemporáneo, produciéndose, a pesar del evidente descalce, una composición, aunque ella huela, en algún momento, a "descomposición", la que no tiene por qué ser percibida como tal.

La fotografía, por su parte, es manejada a través de la técnica del fotograbado (lo cual la ubica dentro del grabado mecánico), en donde la matriz es doble. Primero porque el clisé es ya un sello prefabricado que permite la aparición de una nueva matriz, esta vez de un metal sensibilizado con alguna emulsión, a partir de la cual se produce la imagen en la hoja suelta. A diferencia, pero también en similitud, con el grabado, la fotografía necesita fabricarse aquí una segunda matriz desde donde poder reproducirse, ya no en el papel sensible sino que en la vulgaridad del papel de diario. Es de presumir, no obstante, que poco de aquello está de verdad presente en el taller. Para la Lira se retoman casualmente tacos de clisés ya utilizados y con certeza reutilizados, para seguir componiendo las hojas sueltas. En esto la fotografía se asemeja a lo dicho con respecto al grabado en metal, aunque el estado de "descomposición" puede, ahora, no existir por la contemporaneidad e hipermodernidad, que para la época significaba la fotografía.

Un detenimiento en la iconografía amerita –no obstante la centralidad de la iconicidad– un acompañamiento con aquella parte de la escritura que mejor la acompaña: la tipografía, que como se sabe, forma una parte fundamental en la diagramación de la Lira Popular. Esta posee anatomía formal y significante, resaltando dos niveles, dos espacios diferenciados: primero los titulares que funcionan como enunciados que exclaman, gritan, preparando y cautivando al eventual público a partir de especies dispares de tipos. Y en segundo lugar las columnas que expresan lo titulado, agregando al mismo tiempo otros asuntos y muchas veces desentendiéndose por completo de aquellas inscripciones principales. Tampoco las letras acompañan, las más de las veces ni como anclaje ni como relevo,³² a las imágenes, las que aparecen sueltas y sólo puede "leérseles" en unas relaciones arbitrarias de contigüidad.

Por otro lado la Lira carece de editorial y de publicidad externa a sí misma, por lo que resulta difícil ubicarla en el terreno de una industria, que al menos en parte, determine su quehacer dentro del espacio del costo y del beneficio. A la Lira no se accede para obtener información en relación a las características formales o mecánicas

de algún producto o servicio del mercado. Pero ello no significa que ésta se encuentre exenta de alguna de las propiedades de la venta.

La Lira se anuncia anunciando sus productos o mejor, su productividad creativa. Un autor, una lectura, un hecho histórico, una anunciación, un conventillo y además su propia materialidad en cuanto hecho tipográfico y visual, e incluso su precio (5 ó 20 centavos dependiendo de la época), son mostrados al interior de sí misma. Por esto las direcciones de las imprentas, de los poetas y de los talleres suelen anotarse como parte de su escribanía. También se solicitan (aunque esto suele ser muy esporádico), niños vendedores e incluso se ofrece la posibilidad de recibir avisos, garantizándole "a su clientela un tiraje de 6000 ejemplares por semana", además de obtener "poemas en hoja i en libros con descuento por mayor", con lo cual se va produciendo el mercadeo de un producto, que recordará aquello de "diariamente necesario" con el que el periodismo moderno intentará convencernos cuán imprescindible resulta él mismo para nuestra vida ciudadana.³³

Pero por encima de todas estas denominaciones se encuentra el anonimato como rótulo por el cual será conocida la Lira. Evidentemente es posible reconocer autores, datos, direcciones; pero no es menos cierto que muchas de las señas, sobre todo en lo que respecta a las imágenes, transitan por los ejes de la anulación de la autoría.

Presumiblemente, y ello no es más que una hipótesis provisional, la fotografía fue usada por la Lira desde el momento mismo en que ésta comenzó su desaparición definitiva, por cuanto estas nuevas imágenes aparecían ya profusamente en los otros soportes periodísticos que la modernización hacía posible, como signo evidente de la amplitud que ella acarreaba.³⁴ Los motivos mostrados —ya que hasta donde sabemos estas fotografías no eran fabricadas expresamente para ella— fueron clisés encontrados para ilustrar, pero también para lanzar al espacio público las imágenes fieles de unas ciertas realidades que eran producciones antiguas en la cultura chilena a la manera del fotoperiodismo.³⁵ Así como la oralidad hace una entrada transformada en la escritura de las décimas urbanas en letras de molde, así también aparecen las imágenes visuales de reuniones colectivas en torno a festividades, bailes o tradiciones que hunden algunas de sus raíces en lo campesino.

Claro que lo campesino ya no lo es plenamente y ello debido no de forma exclusiva al contexto citadino en el que aparece la cita visual de la época, sino también a la pose que se instala derechamente aquí.

Las personas posan, miran al lente, se detienen en el instante que las congela para animarlos desde el vanguardismo de la época que viven. Una época, que como nos lo ha contado Benjamin, no existe sino con ellos.³⁶

La modernidad que ha reanimado desde lo urbano a las culturas campesinas, al dotarlas de nuevos espacios en donde sobrevivir y desenrollarse, tiene en la pose-mirada fotográfica uno de sus más patentes signos. El guiño que hace el fotografiado, aunado al guiño

simultáneo de la cámara indica el estado dinámico de la cultura festiva, que ya no se debe exclusivamente al campo. Este es citado en su efusividad a pesar de él mismo.

En consecuencia, el campo no sobrevive simplemente en la ciudad, sino que transforma ciertos de sus rincones en alegorías rurales y viceversa. El conventillo es, en este sentido, (y de ningún modo categóricamente) un indicio, un nodo significativo de los requiebres que el campo (y especialmente la hacienda) va asentando en las construcciones supuestas de los recovecos de la urbe.

¿Existe aquí pérdida o ganancia en calidad cultural?, ¿es esto sinónimo absoluto de decadencia existencial? Indudablemente la respuesta requeriría una serie de tonalidades difíciles de evitar e imposibles de desarrollar en la extensión de estas notas.

En principio lo rural es pertenencia a unas tradiciones, así como la hacienda pudo ser "espacio de tributo, en donde el trabajo no tenía el valor de mercancía y en donde la fiesta fue el verdadero pago, manteniendo así la legitimidad sacrificial".³⁷ Pero también estas situaciones generaron y reprodujeron la explotación, el abandono y el paternalismo. En este contexto entonces, el arribo e instalación en la ciudad no puede verse exclusivamente como un porrazo existencial.

Evidentemente que aquí estamos menos frente a la fotografía misma que a referencialidades identitarias. Pero lo que importa destacar es lo que muestra este acto fotográfico y acción fotográfica³⁸ en una doblatura simétrica: de una parte reimpresión, recreación y revitalización de festividades de origen campesino, y en ese sentido arraigo; pose, acceso a la captación de las modernizaciones en el terreno de la visualidad por otro.

Así también aparece el paisaje urbano, ciertos hitos arquitectónicos o algunos rincones citadinos que van mostrando e incorporando una retroalimentación de la ciudad desde sus propias y conspicuas señas. La ciudad se muestra, se expone, se personifica a través de ciertos armasones neoclásicos y aristocráticos. La ciudad, ciertamente, está dividida en clases, en barrios, en residencias que manifiestan los despojos y las usufructuaciones a la que es sometida, pero también es cierto que esa ciudad bisagra entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX era menos disgregada que la ciudad de hoy. La mezcla era un asunto más vivo, aunque las desigualdades sociales fuesen una realidad elocuente.

Las fotografías de aquella ciudad reproducen, en el sentido más hondo del término, las esquinas que citan el París de Haussman, no tanto en relación a las aberturas e incisiones que produjeron los grandes bulevares, sino a partir de las esquinas o de los espacios circunscritos de las edificaciones clásicas, elementos significativos de una ciudad burguesa.

Ahora, en cuanto a la imagen misma, esta presupone a la ciudad masificada ya que la fotografía se ha convertido en una práctica social que ha ayudado a crear la imagen de una ciudad y de una sociedad de la reproductibilidad, en cuya base se encuentra la industria cultural. Industria que no sólo lo es por las producciones de los productores,

sino que quizás, fundamentalmente, por las reproductibilidades imaginativas que les entregan los usuarios de esos objetos.

Pero no es sólo la ciudad capital la que se fotografía, sino también una ciudad importante en aquellos años, como fue Valparaíso, la cual aparece mostrada no hacia sus cerros, que es una mirada más exterior, desde el extranjero, sino desde dentro, hacia su puerto, hacia sus avenidas, en sus hitos de paseo público.

Otras imágenes fotográficas son las de los detenidos, las de los prisioneros que comparecen a la tribuna social desafiantes, peligrosos y hasta compasivos en relación al espectador.

No obstante, las imágenes que más impactan son las de la muerte producida como castigo y expiación social. La muerte, el condenado, el asesinado, son elementos categóricos, menos de una morbosidad que de una banalidad presente en el espacio social de la época. La imagen del condenado se duplica en su austeridad inmóvil. La muerte del muerto es solitaria.

La sociedad lo otea, en una especie de éxtasis estético-moral y hasta político. Por un lado se observa y se asiente a un castigo público, por otro se experimenta la aparición de tal o cual ajusticiado, escudriñando nuevamente en la excepcionalidad banalizada de la muerte.

La morbosidad pública, sensibilidad focalizada, desmarcada de los cánones de la "depuración" moral que suele recaer en este tipo de exposiciones, funciona aquí como estructura sensitiva para con hechos de índole sensacional, que desde el displacer, someten (a la vez que se deja someter) al espectador.

MIRADAS Y USOS SEÑORIALES

Lenz, Amunátegui y Ávila son, paradójicamente, apellidos indisolubles del acercamiento analítico y sensible de la Lira Popular, hoy patrimonio nacional anaquelado en las salas y bodegas de instituciones tales como la Biblioteca Central de la Universidad de Chile y la Biblioteca Nacional, ambas ubicadas en la capital política y administrativa de Chile.

De esto se desprende que el gesto de conservación del que ha sido objeto la Lira, por parte de estas personalidades, sea un gesto letrado, conocedor y de algún modo aristocrático, por lo que no resulta extraño que la Lira se encuentre signada bajo los cánones de la colección, de la musealidad y de los valores patrimoniales.

Se ha constatado que el primer teórico interesado en la Lira fue el filólogo alemán Rodolfo Lenz, para quien Chile, su habla y su decir fueron tema y fundamentación de investigación científica. A él se le debe la primera y una de las pocas colecciones de este pasquín, como también el primer artículo lúcido que muestra y demuestra sus características y sus maneras de producción. Obra que esperaba ser publicada originalmente en alemán, concluida en 1894, y que nos ha legado a través de una publicación en castellano aparecida en 1919. Su trabajo nos entrega pistas de un conocedor contemporáneo, que se fija en las variantes de las imágenes presentes allí e incluso llega

a ubicar a un autor de xilografías como fue Adolfo Reyes, pero nada dice de las fotografías, seguramente porque no existían.

Su ademán es de algún modo romántico, valorador de las manualidades folclóricas de los habitantes periféricos de la metrópoli. Lenz se entrega al estudio de los decires, de las especificidades del habla, de algunas de sus coordenadas y de sus contextos, sin por ello preocuparse (quizás porque no lo vio) de las modernizaciones que conforman también ese mundo popular.

En los casos de Amunátegui y de Ávila, la postura primordial es la misma, aunque el aporte teórico no exista. Ambos conocedores acumulan y depositan el objeto en cuestión, en un entramado manejo de capital cultural restado de los hábitos del uso público, tanto de los primitivos utilizadores de la Lira, como de los contemporáneos que podrían consultarla. Aunque esto último deberá matizarse levemente, ya que las bibliotecas y las instituciones a quienes se les entrega dicho material, se encuentran abiertas al servicio público y en este sentido, dispuestos a una utilización numéricamente importante.

Pero ello no es más que un matiz, por cuanto los dispositivos puestos aquí en práctica retrotraen la Lira Popular a una especie de grado cero de los hábitos orales o de la colgatura a la que era llevada, al estar instalada en los sitios vernáculos que le eran propios. Incluso esto es cierto con respecto a la imagen, ya que con las novedades tecnológicas, la mayoría que consulta recibe a cambio microfilms, facsímiles, fotocopias o fotografías, que por lo general, devuelven una reproducción, un calco de objetualidades ya suficientemente gastadas en sus apariciones visuales.

Sea como fuese, la Lira ha sabido vivir su atesoramiento desde una mueca irónica, desde una venganza que se hace especialmente patente en el área de la imagen. Los textos pueden ser siempre reproducidos sin perder nada de su aura, pero sabemos desde Benjamin que algo ocurre cuando la imagen visual es tocada, alertada o aletargada en el territorio de las iconicidades y de las plasticidades.

Lo que podría ser una recuperación en este terreno ha venido más bien desde las artes visuales, sobre todo desde el terreno del grabado hacia los años 1950. Es sabido que el Taller 99 es fundado en 1956, entre otras muchas cosas, como una forma de enaltecer, embellecer, recuperar y "artisticar" el terreno de la ilustración visual. Parte importante del esfuerzo de ciertos grabadores ha estado atado, desde entonces, a la necesidad de hacerse una historia, un lugar en la historia del arte chileno, echando mano a los antecedentes de mayor peso específico.³⁹ Todo lo cual se correlaciona con la revaloración de unos saberes y de unas prácticas de lo popular, que es al mismo tiempo una actualización de la invención de tal área de competencia y una anulación de sus estructuras identitarias.

Lo que ha hecho cierto mercado de las gráficas artísticas es volver, una y otra vez, a buscar e inventar unos registros de identidad en estas tradiciones. "Otra figura que figura..." es Pablo Neruda, quien en un ademán de coquetería no escatima elogios y reconocimiento para las loceras, las apilleristas y, evidentemente, para con los creadores de las Liras Populares.⁴⁰

El punto culminante de todas estas recuperaciones es la IV Bienal Americana de Grabado de 1970 que expone, por primera vez en un recinto político y culturalmente prestigioso y legitimado una serie de estas Liras. En efecto, teniendo a Nemesio Antúnez como director, el Museo Nacional de Bellas Artes organiza tal exposición, haciéndole un espacio especial a ciertos ejemplares de una de las colecciones existentes, siendo presentadas por un texto del mismo Alamiro de Ávila Martel.⁴¹ A estos ejemplares les pasa un poco lo que a la artesanía o al mismo diseño industrial, que como nos lo ha recordado Octavio Paz es “arrancada de su contexto histórico, de su función específica y de su significado original (ofreciéndose) a nuestros ojos como divinidad enigmática y (exigiéndonos) adoración”.⁴²

Desde entonces ha seguido funcionando intermitentemente (y a pesar del contexto político que se ha vivido) tal legitimación, creciendo, tanto los alcances teóricos como las alusiones en torno a las imágenes de Liras Populares. Así es como el crítico de El Mercurio, Waldemar Sommer escribe en pleno gobierno militar (1984) un artículo para referirse a la “Gráfica del Cordel”, no obstante las enormes sospechas que caen sobre expresiones asimiladas a una cultura de izquierda.⁴³ Claro que son años de obligatoria apertura del gobierno, luego de las protestas que la civilidad ha organizado para exigir un cambio de situación política. En relación a nuestro tema, el artículo es una síntesis de informaciones ya conocidas (años de circulación, lugar de las colecciones, asuntos ilustrativos) que va rescatando, una vez más, a las xilografías, cuyo “fundamento exclusivo son los talentos naturales”. Desde allí también se hacen citas que sirven como forma de legitimación: continuidad entre cierto grabado y la obra de Luz Donoso, gesto corporal de influencia teatral, pintura griega arcaica y miniatura mozárabe. Igualmente se destaca la obra del único xilógrafo reconocido (por Lenz) Adolfo Reyes de quien se destaca “la excelencia de su dibujo (y) la fluidez de sus escorzos”

En cuanto al resto de las imágenes, el articulista afirma lo “lejos (que) se hallan todos aquellos esfuerzos ilustrativos de alcanzar rango estético”; afirmación que denota la parcialidad de su perspectiva.

Por su parte Guillermo Sunkel, en el libro ya citado y utilizado en esta investigación (1985), expone ideas interesantes acerca de la continuidad y semejanzas entre la Lira Popular y los diarios sensacionalistas de épocas posteriores. Su trabajo es, como el mismo título lo dice, “un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política”. La tesis del autor es que “los diarios populares de masas han tenido dos líneas de desarrollo diferentes vinculadas a la matriz racional-iluminista y a la matriz simbólico-dramática y que son estas matrices las que van a determinar los modos de representación de lo popular”.⁴⁴ Desde allí, entonces, es integrada la imagen de la Lira Popular, en tanto ilustración de un tipo de periodismo espontáneo y poético, pero que debido a los objetivos del estudio, no avanza en el reconocimiento de su especificidad icónica.

Por ese tiempo Micaela Navarrete publica una investigación pionera al leer la Lira Popular desde la figura del presidente Manuel

Balmaceda y la Guerra Civil, ocurrida en Chile en 1891.⁴⁵ El trabajo recupera, tanto en los textos poéticos como en el grabado en madera, la profusa alusión a los acontecimientos ocurridos entre 1886 y 1896; fenómeno que como la misma autora lo explica, no había sido advertido hasta ese momento por la historiografía chilena.

Los grabados sirven, no obstante, para ilustrar en el sentido más recto del término, ya que no se entra a ningún análisis que pueda reforzar, contradecir o alterar las conclusiones que el libro va desarrollando. Es interesante, por ejemplo, descubrir el aspecto académico de la figura del presidente o de algunos de los hechos narrados. Su imagen es, en general, un retrato y si no lo es, las analogías con el referente resultan bastante estrechas, a diferencia de tantas otras xilografías que no poseen tal condición. Significativa resulta la imagen del presidente muerto donde el negro absoluto de la tinta se presta como nunca para simbolizar la muerte, al tiempo que el blanco dejado por la incisión en la matriz, ilumina metafóricamente al personaje en cuestión. Igualmente el negro-blanco se sitúa en el centro de la elegancia, solemnidad y austeridad burguesa en el vestir, la que ha alejado el color contrastante, la agriedad colorística en favor de la línea, del detalle y del sfumato que efectivamente diluye las fronteras formales.

Por su parte Pedro Millar publica en los años '90 un texto motivado por una exposición de grabadores xilográficos (Instituto Cultural de las Condes) en donde busca responder a la que es también una afirmación: ¿En qué aspecto las imágenes xilográficas de la Lira Popular, son el punto de partida de una tradición chilena del grabado en madera? Una interrogación que deja abierta y que expone visualmente con ciertas muestras gráficas de dicha exposición. La idea central de Millar es que las xilografías de la Lira son el punto fundacional de la tradición chilena del grabado en madera y que, por lo tanto, todo lo que ha venido después se ubicaría como una señal de continuidad.⁴⁶

Esta misma idea, aunque con distintos matices y énfasis, ha sido desarrollada por otros autores y artistas, que siguen viendo allí una dimensión creativa, aunque blanquiendo algunas de las señas más contundentes de esa cultura gráfica, especialmente lo que tiene que ver con las estructuras en las cuales se desenvuelven (o se desarrollaron) aquellas imágenes. Omitiendo justamente aquello sobre lo que se ha fijado Sunkel.

Justo Mellado ha buscado, luego, hacer una novela chilena del grabado, que en opinión del crítico, “no debe ser considerado como un espacio menor en la historiografía, sino, por el contrario, como un espacio en el que un cierto número de obras ha logrado montar un dispositivo crítico de la representación pictórica”.⁴⁸ Sirviéndose de una perspectiva multidisciplinar –política, histórica, institucional, estética y literaria– el autor inserta en medio de sus hipótesis de trabajo (historia de la pintura chilena como puesta en ilustración del discurso de la historia; disolución de la ilustratividad como síntoma

de modernidad pictórica), a la xilografía (también a las primeras fotografías hechas en el norte del país) de la Lira como parte de aquellas hipótesis: “Si las primeras imágenes de la condición obrera –en imágenes de procesos tecnológicos productivos de luchas sindicales, localizables en un paisaje desértico– tendrán en la fotografía su aparato de inscripción social, la xilografía se ocupará, en cambio, de narrar visualmente de acuerdo a un esquematismo gráfico primario la vida cotidiana de la primera población migratoria (del campo a la ciudad)”.⁴⁹ Evidentemente, el trabajo de Mellado es mucho más amplio y rico en significaciones y sugerencias teóricas. No obstante lo que aparece evacuado es justamente las alusiones a las imágenes mismas, a sus lógicas propias y a sus sentidos específicos.

Por su parte y quizás con ironía El Mercurio le ha dedicado en el año 2001 y con ocasión de una exposición de celebración de los 500 años de la llegada de los portugueses al Brasil, una nueva atención a los grabados en madera de la Lira.⁵⁰ Dicha exposición (entre muchos otros objetivos) manifiesta el deseo de enaltecer ciertas objetualidades expresivas, de lo que ella misma llama un arte popular; omitiendo (igual que el artículo en cuestión) el hecho de que ello es igualmente la invención y reelaboración expositiva de lo popular. El articulista Marcelo Somarriva Q. hace un interesante paralelo entre las figuras de la Lira y el desarrollo, ininterrumpido hasta hoy, de “la Literatura da cordel” del Nordeste de Brasil, sin avanzar mucho más de lo que sabemos del tema. Claro que el periodismo ha buscado, cada cierto tiempo, volver a indicarnos que todo esto existe o ha existido; aún la miseria, la que hoy (en Brasil) se ilustra con grabados en madera, y con temas tales como “el Sida, la corrupción y el desempleo”.

El artículo coincide igualmente, aunque esto se debe simplemente al azar, con la aparición de una serie de 8 postales producidas por el ya conocido “Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares”. Aquí se ha producido una inflexión más de los travestismos a los que puede ser llevado lo popular. Parafraseando de nuevo a Sunkel, podría decirse que quizás hoy lo popular no se reconocería en esta aparición, prefiriendo la imagen del paisaje idílico de colores ácidos o de los delfines jugueteando a la luz de la luna pintada con spray sobre un antiguo disco de 33 revoluciones. Incluso la representación del Hombre Araña, realizada también con spray, en el paseo público, y fijada con fuego, en un perfecto ensamblado de pictorialidad y juego pirotécnico.

Finalmente se debe consignar la publicación de Maximiliano Salinas Versos por fusilamiento,⁵¹ obra que se detiene en el gran tema de los condenados a muerte y las posiciones, por parte del pueblo con respecto a ella y a los delitos por las cuales se la esgrime. Salinas no escudriña en las imágenes mismas, pero resulta altamente interesante su utilización como resguardo y fundamentación de lo que expone, así como la calidad en la que aparecen. Hay allí un recorrido programático de la mirada, una guía que envuelve al observador, nuevamente, desde una fijación, desde una fabricación de especificidad que como se ha visto, en el contexto de la Lira pudo haber existido (en forma muy relativa) en la práctica de una mirada analfabeta o descuidada.

Pero ésta es imposible de encontrar cuando se trata de un libro, cuyo tamaño además se aleja del formato tradicional a través del cual es utilizado y percibido un libro. Aunque esto mismo es discutible teniendo delante los álbumes de Pokémon o del grupo Axe Bahía, dedicados y consumidos en la actualidad por los niños y los adolescentes. Ellos, que aparecen desde hace algún tiempo, como un nuevo público (asunto inimaginable en los tiempos de la Lira) son bien capaces de adoptar, no sólo otras imágenes, sino también otros formatos; jugando con las imágenes y por extensión (una vez más) con los imaginarios. Imaginarios que son, de alguna manera, el resultado de prácticas populares; pero también la consecuencia de destrezas ilustradas, las que creyendo afirmar a las primeras, sólo exponen sus propias peculiaridades.

Dicho todo esto, sólo queda reiterar el carácter exploratorio e inacabado de estas notas, debido, como se ha dicho en un principio, al hecho de que se trata de una investigación en proceso.

REFERENCIAS FOTOGRÁFICAS

Archivo del autor, tomadas de la Colección Alamiro de Ávila Martel de la Biblioteca Nacional de Chile. En dicha Colección aparecen, a lo menos, unos 20 pliegos en donde es posible encontrar fotografías y que esperan ser publicadas en un futuro próximo.



NOTAS

- 1) *Esta fue una producción chilena de hojas sueltas, impresas por una de sus caras, que combinando imágenes y texto escrito en décimas, creó las bases de un circuito de cultura popular masiva relativamente independiente (siglos XIX y XX).*
- 2) Cf. François Soulage, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, Nathan, 1998.
- 3) Proyecto interdisciplinario Fondecyt N° 1000589. Se ha realizado ya una primera etapa (1900-1930) y ahora se espera concluir una segunda (1930-1970), de la cual este texto es en parte su resultado.
- 4) En lo fundamental, he trabajado como fuente primaria la Colección Alamiro de Ávila. Cf. igualmente Lira Popular, (textos de Pablo Neruda y Diego Muñoz), München, F.Bruckmann, 1968; Colección Rodolfo Lenz, Biblioteca Nacional de Chile y la publicación facsímil *La Lira Popular. Poesía Popular impresa del siglo XIX*. Colección Alamiro de Ávila, Santiago, Archivo de Literatura Oral y tradiciones Populares, Universitaria-DIBAM, Depto. Extensión Cultural, 1999.
- 5) Se ha hablado de una época de oro de la Lira Popular cuyas fechas son móviles: 1885-1905, 1870-1920, 1860-1930. Sunkel sugiere incluso la década de los 30 como parte de aquella época ilustrando con las apariciones de Pedro Aguirre Cerda, Colo-Colo y Arturo Godoy. Cf. Razón y pasión en la prensa popular. un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política, Santiago, Ilet, 1985.
- 6) Cf. José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976; Jesús Martín-Barbero, "Modernidad y massmediación en América Latina", De los medios a las mediaciones, México, GG, 1993. Alejandro Ulloa, "La ciudad globalizada: una mirada antropológica", Globalización incertidumbres y posibilidades. Política, comunicación, cultura, Colombia, Tercer Mundo Editores, 1999.
- 7) Citado por Jorge Larraín, *Identidad chilena*, Santiago, LOM Ediciones, 2001, p. 46.
- 8) Cf. Gabriel Castillo Fadic, "Flujos de imaginario, sistemas de sentido y refracción del estilo en el Chile del primer tercio del siglo XX", Perfil estético..., op. cit. (I parte).
- 9) En psicología de la percepción se habla de ilusión háptica cuando el experimentado como sensación táctil o visual no guarda relación correspondiente con lo experimentado en lo real.
- 10) Cf. mi artículo "Experiencia estética e identidad en América Latina", *Aisthesis* N° 33, 2000.
- 11) Cf. Pinto, Candina, Lira, *Historia contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento*, Santiago, LOM Ediciones, 1999. También *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Fin de siglo: la época de Balmaceda*, Tomo II, Santiago, Editorial Universitaria, 1997.
- 12) Dicho esto queda por investigar las ulteriores apariciones, en los más diversos contextos, de Liras que guardan nexos con su formato tradicional. Cf. Marcela Orellana, "Lira Popular en los setenta: memoria y resistencia cultural", *Anales de Literatura Chilena* N° 1, Instituto de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000.
- 13) Cf. Luces de modernidad, (textos de Armando de Ramón y Gonzalo Leiva), Santiago, Archivo Fotográfico Chiletra Grupo Eneris, Corporación del Patrimonio Cultural de Chile, 2001.
- 14) Gérard Genette, *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993.
- 15) Cf. Bernardo Subercaseaux, "Conciencia y Cultura Popular", *Historia...op. cit.* y Fidel Sepúlveda, "La identidad en la Lira Popular", *Aisthesis* N° 34, Santiago, Instituto de Estética, PUC, 2001.
- 16) "La jeunesse n'est qu'un mot". *Questions de sociologie*. Paris: Minuit, 1984.
- 17) "Facettes de l'identité", *L'Identité. Séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss*. Paris: Presses Universitaires de France, 1975, p. 15.
- 18) "No hay posibilidad de ser fiel a la identidad sin transformarla", *Pre-textos. Conversaciones sobre las comunicaciones y sus contextos*. Cali: Editorial Universidad del Valle, 1996, p. 48.
- 19) La expresión y desarrollo de sus alcances teóricos le pertenecen a Guillermo Sunkel. Cf. Razón y pasión, op. cit.
- 20) Cf. Fenomenología de la religión. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1976.
- 21) Rodolfo Lenz, "Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folklore chileno". *Anales de la Universidad de Chile*. Santiago, 1918, p. 574.
- 22) Cf. Fidel Sepúlveda, "Discurso del director de Aisthesis", *Aisthesis* N° 21, PUC, 1988. También Katy Mandoki, *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*. México: Grijalbo, 1994.
- 23) Cf. R. Ivelic, "Naturaleza del arte", *Aisthesis* N° 12, Instituto de Estética, PUC, 1979.
- 24) Parafraseo y ensamble aquí libremente, la idea de Lévi-Strauss frente al llamado arte "primitivo". *Mirar, escucha, leer*, Argentina, Ariel, p. 162.
- 25) Cf. *Poética de la población marginal*, tomo I, Minneapolis, The Prisma Institute, *Literature and Human Rights*, 1987 y *De los medios a las...* op. cit.
- 26) *Ibid.* p. 50.
- 27) *Ibid.* p. 229.
- 28) Cf. Louis Marin, "La description de l'image", *Communications* N° 15, Paris, Seuil, 1970.
- 29) Dominique Chateau, "L'hallucination paradoxale", *Le bouclier d'Achille. Théorie de l'icônicité*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 82-83.
- 30) Lenz, op. cit. p. 571.
- 31) Al menos eso es lo piensa Lenz, *ibid.*
- 32) Cf. Roland Barthes, "Retórica de la imagen", *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1986, pp. 29-47.
- 33) Lira Popular, München, op. cit.
- 34) Cf. Juna Domingo Marinello "Fotógrafos de Prensa. Testigos Directos y Espejos de Identidad", *Rescate de Huellas en la Luz. Historia de la Fotografía en Chile*, Santiago, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2000, p. 125.
- 35) *Ibid.* p. 124.
- 36) Walter Benjamin, "Petite histoire de la photographie", *Études photographiques, tirage à part du N° 1*, Paris, Société Française de Photographie, 1996.
- 37) Cf. Pedro Morandé, "Hacia una caracterización del ethos cultural latinoamericano", *Cultura y modernización en América Latina*, Santiago, Cuadernos del Instituto de Sociología, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1984.
- 38) Soulage, *Esthétique de la...*, op. cit. p. 5.
- 39) Cf. Taller 99. 40 años de grabado en Chile 1956-1996, Santiago, Corporación Cultural Taller 99-Nemesio Antúnez, 1996, p. 13.
- 40) Lira Popular, München, op. cit.
- 41) Catálogo IV Bienal Americana de Grabado, Santiago, MNBA, 1970.
- 42) "El uso y la contemplación", *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1991, p. 376.
- 43) "Grabado popular chileno: la Gráfica del Cordel", *El Mercurio, Artes y Letras*, abril 1, 1984.
- 44) *Op. cit.* p. 46.
- 45) La obra data de 1993 y fue publicada por la Dibam, (Santiago de Chile, Colección Sociedad y Cultura, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana).
- 46) *Revista de Arte* N° 6, Santiago, Escuela de Arte, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1990.
- 47) Justo Mellado, *La novela chilena del grabado. El efecto simbólico del modelo del grabado en la articulación del espacio plástico chileno de la última década*, Santiago, Economías de Guerra, 1995.
- 48) *Ibid.* pp. 13-14
- 49) *Ibid.* p. 56.
- 50) "Poesía Popular: De Liras y Cordeles", *Artes y Letras*, abril, 2001. *Brasil Profundo*, MNBA, Santiago, 2001.
- 51) *Fondart*, 1993.